PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Października 1913 r.
ZESZYT 20 (119).
ROK VI.

15 października 1913 r. № 20 (119).

PRZEGLĄD MUZYCZNY



Józef Verdi (1813–1913).

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REJSS.

Józef Verdi.

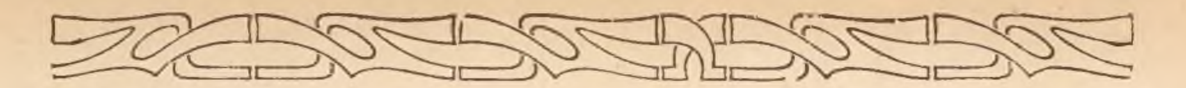
Sylwetka jubileuszowa.

Wśród uroczystości jubileuszowych ku czci Ryszarda Wagnera święci świat muzyczny setną rocznicę urodzin Józefa Verdiego. Trudno o większą ironję przypadku: Wagner i Verdi! — dwaj artyści, których twórczość potoczyła się po najbardziej rozbieżnych linjach, dwa odrębne światy, dwie syntezy najsprzeczniejszych dążeń. Wagner namiętny szermierz nowych ideałów, zwalczający to, co dla Verdiego było treścią twórczego czynu, Verdi z namaszczeniem kapłana, strzegący skarbów tradycji, z kornym podziwem wpatrzony w rewolucyjny rozpęd swego potężnego rywala; obydwaj zaś artyści przejęci pobudką najszczytniejszych intencji, jednako wielcy i silni, obydwaj najlepsi wyobraziciele narodowego ducha. Sztuka Wagnera, będąca wielkim symbolem germańskiego świata, przyczyniła się w znacznej mierze do dzieła politycznego zjednoczenia Niemiec (1870 r.); dla włochów piewcą narodowych nczuć i narodowych tęsknot był Verdi, którego muzyka poruszyła drzemiące struny rewolucjonizmu i, jako orędowniczka patrjotycznych idei, utorowała drogę politycznemu zespoleniu Włoch.

Verdi, urodzony 10 października 1813 roku w Roncole, niedaleko Parmy, wzrósł wśród atmosfery, przesyconej fermentem rewolucjonizmu i bezsilnej opozycji przeciw gwałtom i samowoli absolutyzmu obcych ciemięzców. Tu roztliły się iskry gorących uczuć patrjotycznych, z których zrodzić się miała natchniona pieśń tyrteuszowa, pobudzająca do czynu. Miasteczko rodzinne użyczyło swemu wielkiemu synowi materjalnych środków do wykształcenia muzycznego: jako stypendysta filantropijnej instytucji, służącej artystycznym celom („Il Monte di Pieta ad Abbondanza“), odbył Verdi studja muzyczne w Medjolanie, poczem objął w miasteczku Busseto posadę organisty; lecz nie kościołowi poświęcić zamierzał młody kompozytor swoją wiedzę: scena — to było pole, które sztuka Verdiego użyźnić miała posiewem nowych ziarn twórczych i wznieść na niem nowy gmach, pełen niewidzialnych przedtem blasków. Pierwsze opery, jak „Oberto“ (1839), przelewają się wprost od melodyjności i śpiewnych arji, lecz brak im jeszcze indywidualnej nuty; przytłaczał ją wpływ Belliniego, którego kantylena wprawiała swoją szlachetnością w podziw — Chopina.

Wrażenie pierwszych oper Verdiego było słabe; przyczyna tego tkwi w znacznej mierze w lichych tekstach operowych, pozbawionych dramatycznego życia. — Przygnębienie roztoczyło skrzydła swoje nad życiem Verdiego; strata żony i dwojga dzieci, zmarłych w ciągu dwuch miesięcy, pogrążyła go w bezdenną rozpacz, z której ratować go mogła tylko twórcza praca, pochłaniająca wyłącznie jego energję życiową. I odtąd nosi na sobie sztuka Verdiego niezatarty rys tragizmu; na zewnątrz jaśniejąca tęczą melodyjnego powabu i uśmiechem pogody, kryje w sobie nurtujący ją łzawy ból, którego odgłosy rzadko tylko dobywają się na powierzchnię.

Powstaje długi szereg oper, istnych eposów dramatycznych, tętniących nutą gorących umiłowań patrjotycznych, a zarazem pełnych niewyczerpanej inwencji melodyjnej i odznaczających się spoistością konstrukcji i artystyczną miarą. „Nabucco“, symbolizujący losy ujarzmionego narodu, „Lombardi“, „Ernani“, „Foscari“, „Joanna d'Arc“, „Attyla“, „Bitwa pod Legnano“ — oto manifestacja narodowej sztuki, dla nas mająca dzisiaj zaledwie historyczną wartość, lecz dla epoki, w której powstała, pełna żywotnych sił, jako wyraz zbiorowych tęsknot i dążeń. Punktem ciężkości tych „politycznych“ oper są jednogłosowe chóry, będące jakby narodowymi hymnami, które bohaterskim patosem, jędrnością rytmu i polotem melodji potęgują podniosły nastrój całości. Istotą ich melodji jest pierwiastek „ludowy“, stanowiący na ogół rdzeń verdiowskiej kantyleny. I tu tkwi tajemnica owego entuzjazmu, jaki budzi muzyka Verdiego we Włoszech: trzeba być włochem, dla którego muzyka streszcza się w melodyjności, ażeby odczuć i ukochać Verdiego.

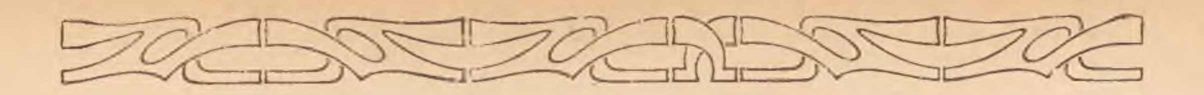


Twórczość Verdiego kroczyła po linji coraz to wyższych udoskonaleń; pod tym względem przedstawia blizką analogję z ewolucją sztuki wagnerowskiej. Wyzwoliwszy się z pod obcych wpływów, stworzył sobie Verdi własny świat i odrębny styl, wyrosły z ducha narodowej muzyki, i zainaugurował nowy zwrot w dziejach opery. Rzecz dziwna: w tej samej chwili, w której Wagner zamknął „Lohengrinem“ wstępną epokę swojej twórczości, ukończył i Verdi cykl swoich narodowych oper, stanowiących pierwszą zasadniczą fazę w ewolucji jego działalności dramatycznej. „Rigoletto“, powstały w r. 1851, jest pierwszym ogniwem w łańcuchu tych oper, któremi żyje dzieło Verdiego, które reprezentują najświetniejszą epokę w jego artystycznej twórczości. Popularny „Trubadur“ (1853), mimo przejaskrawień dramatycznej grozy i niejednolitości stylistycznej, arcydzieło prostoty, a zwłaszcza „Trawiata“ są zadokumentowaniem niepospolitej indywidualności artystycznej. Nieprześcigniona siła charakterystyki nietylko w arjach solowych, ale nawet i w zespołach wokalnych stawia Verdiego w rzędzie pierwszych mistrzów, jednoczących piękno muzyczne z prawdą psychologicznego wyrazu: świetnem stwierdzeniem tego jest słynny kwartet z „Rigoletta“, w którym krzyżują się ze sobą charakterystyczne motywy, służące do uplastycznienia różnorodnych uczuć i sprzęgnięte mistrzostwem kontrapunktycznej sztuki w jednolity i kunsztowny organizm.

„Trawiata“ zadecydowała o światowej roli Verdiego; dzieło to oznacza wielki postęp na drodze wysubtelnienia form i motywów dramatyczno - muzycznych; bez zwykłych środków, obliczonych na efekt, niemal bez udziału chóru (gdyż rola jego jest bardzo nieznaczna), z akcją, sprowadzoną do minimum i opartą wyłącznie o tło psychologiczne, odbiega „Trawiata“ od szablonu konwenansu operowego i staje się zapowiedzią realizmu muzycznego na scenie: tu źródło włoskiego weryzmu (opery realistycznej), którego koroną twórczość Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego. Nie odrazu przemówiła „Trawiata“ do upodobań ogółu, któremu obcy był jej odrębny ton; zdobywszy sobie jednak jego sympatje, doprowadziła Verdiego do zenitu powodzenia.

Na zamówienie Wielkiej opery paryskiej powstają z intencji wystawy wszechświatowej (1855) „*Nieszpory sycylijskie*“, lecz mijają bez silniejszego wrażenia. Ponowny sukces odnosi dopiero „*Bal maskowy*“ (1859), efektowny w instrumentacji, o silnych dramatycznych momentach, jednolity w stylu, działający aktualnie przez swą polityczną treść: nazwisko Verdiego staje się wówczas symbolem narodowego i politycznego zjednoczenia Włoch, gdyż litery jego uważano za inicjały powszechnie rozbrzmiewającego hasła: „**V**ittorio **E**manuele **R**e **d**'**I**talia“ (VERDI). Dla Petersburga napisana opera „La forza del destino“ („Siła przeznaczenia“), o ultraromantycznej osnowie, ciesząca się do dzisiejszego dnia we Włoszech taką popularnością, jak „Trubadur“, jest tylko przejściowem ogniwem między epoką najświetniejszych tryumfów a zupełnym przełomem twórczym, którego wykładnikiem były najdojrzalsze dzieła Verdiego z ostatniej epoki: „*Don Karlos*“, wprawdzie zbyt rozwlekły, lecz niezmiernie szlachetny w koncepcji i wykonaniu, „Aida“, „Otello“ i „Falstaff“; są one zapowiedzią konfliktu między operą przeszłości a ideą dramatu, wyrosłego z ducha muzyki. Trudno ustalić, czy ten zwrot w twórczości Verdiego dokonał się pod bezpośrednim wpływem sztuki wagnerowskiej i jej tendencji; niezawodnie pobudką i podnietą musiał być dramat muzyczny Wagnera, jeśli nie w przeprowadzeniu formalnem, to bodaj jako idea twórcza, olśniewająca głębią zamierzeń i nieprzepartym urokiem, któremu nie mógł się oprzeć nawet konserwatywny Verdi; wszak długo nie chciała opozycja przebaczyć Verdiemu jego zdania: „Zwróćcie się do starych, a będzie postęp!“ („Tornate all' antico, e sarà un progresso“).

Jakże więc zdziwiono się, gdy ów spadkobierca Belliniego, Rossiniego i Donizettiego przełamał zamknięte formy tradycyjnej opery i, porzuciwszy schemat arji, ujął styl muzyczny w najswobodniejszą formę techniki deklamacyjnej, dbałej wyłącznie o treść myślową i uczuciową dramatycznej osnowy, a nie o efekt wokalny, oparty o śpiewność melodji i koloraturę. „*Aida*“, stworzona na zamówienie egipskiego kedywa dla uświetnienia uroczystości przy otwarciu kanału Suezkiego 1869 r. i wystawiona wśród najgorętszego entuzjazmu w Kairze, pełna młodzieńczego polotu, jest jakby wypadkową dwuch ścierających się prądów: tradycji i postępu; jest to dzieło eklektyka, który nie może zdobyć się jeszcze na stanowczy rozbrat z przeszłością,



chociaż już żyje w kręgu nowych ideałów estetycznych: słynna arja „Boska Aido!“ jest koncesją reformatora na rzecz przeszłości. Postępowe pierwiastki, zawarte w „Aidzie“, wywarły najsilniejszy wpływ na operę włoską ostatniej doby. W stylu muzycznego dramatu utrzymany jest *„Otello“*, zadziwiający świeżością pomysłów melodyjnych i wstrząsający głębią tragizmu; znakomite i prawdziwie dramatyczne libretto pochodzi z pod pióra poety i muzyka w jednej osobie, Arrigo Boito, kompozytora opery „Mefistofel“.

Verdi doczekał się sędziwej starości (um. 1901 r.), zachowując dziwną pogodę usposobienia. Refleksem tej życiowej pogody jest dzieło, skąpane w uśmiechu szlachetnego humoru i szczerego komizmu: *„Falstaff“*. Już w początkach twórczości próbował Verdi sił swoich na polu komicznej opery (Un giorno di regno“), lecz doznał niepowodzenia, co go tak zniechęciło, że stale trzymał się zdala od tego rodzaju dramatycznego. Dopiero „Falstaff“ (1893) stwierdził, ile pierwiastków kryła w sobie muzyka Verdiego, by z nich wskrzesić dawną operę buffo i wyposażyć ją w cechy nowoczesne, oparte na zdobyczach dramatyczno-muzycznych. „Falstaff“, zaczynający się bez zwykłego orkiestrowego wstępu, jest obok „Cyrulika sewilskiego“ Rossiniego i „Don Pasquala“ Donizettiego typem opery komicznej, a raczej charakterystyczną komedją muzyczną, jednoczącą w sobie styl włoskich buffonad, mozartowskiego Figara i wagnerowskich „Meistersingerów“.

Żywy giest dramatyczny, przenikający sztukę Verdiego, wycisnął także swoje piętno i na dziele, którego uwolnić nie można od zarzutu teatralności, ale równocześnie odmówić mu nie można wysokich zalet: szczerego uczucia, mistycznego namaszczenia i poezji, a przedewszystkiem mistrzowskiej techniki muzycznej; jest to „Requiem“, natchnione śmiercią A. Manzoniego (który był osobistym przyjacielem Verdiego), — w rzędzie kompozycji religijnych jedno z najpotężniejszych dzieł.

Twórczość Verdiego zamyka w sobie syntezę wiekowego rozwoju opery włoskiej; wszystkie szlachetne pierwiastki przeszłości znalazły w niej swój oddźwięk i posłużyły do zupełnej przebudowy opery. Niezmiernie pracowity, opancerzony hartem samokrytycyzmu, wrażliwy na tętno postępu, dążył Verdi nieustannie naprzód i, wchłonąwszy w siebie najczystsze intencje nowoczesnych zdobyczy, położył podwaliny pod nowy czyn twórczy; w tem jego zasługa i rola dziejowa.

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Zasadniczy wpływ na rozwój muzyki musiał mieć fakt, że ze stworzeniem opery odzyskała muzyka ścisły związek z owemi innemi formami wyrazu, jak mina, giest i słowo, których częścią była pierwotnie i w związku z niemi i pod ich istotnym wpływem się rozwijała. Opera wyrosła z artystycznych dążeń, znanych pod nazwą renesansu, jako ruchu, który jednostkę wyzwalał z więzów skostniałych przesądów i martwych form; była ona tym rodzajem sztuki, w którym człowiek mógł być sam ze wszystkiemi swemi formami wyrazu pośrednikiem artystycznego wrażenia. Muzyka (XVI wieku), zdławiona zbytnią komplikacją i sztucznością (sc. kontrapunktyki), niedostępna niemal dla prawdziwego wyrazu uczuciowego [1]), była jak naj-

[1]) Trudno pogodzić się z tym poglądem autora! Obecny renesans muzyki dawnej dowiódł, ile właśnie *„uczuciowych“* pierwiastków kryje owa sztuczna kontrapunktyka. *(Przyp. tłum.).*



bardziej obca dla artystycznych ideałów, które owa epoka czerpała ze świata helleńskiego. Wskrzeszenie tych ideałów i przyobleczenie ich w odrębną formę artystyczną — oto była myśl, która przyświecała gronu dyletantów i artystów florentyjskich, gromadzących się w domu *hr. Bardi'ego* u schyłku XVI w. i na początku w. XVII. Grecka tragedja miała powstać do nowego życia. W tym celu nie należało „psuć“ wiersza poetyckiego, zerwać z ówczesnym sposobem komponowania i nie naśladować tej muzyki, która dla swoich pomysłów melodyjnych lekceważyła słowo i wiersz siekała na drobne cząstki.

Caccini, główny kompozytor owego grona, powiada: *„Muzyka jest niczem innem, jak tylko mową i rytmem, a dopiero na samym końcu tonem, a nie odwrotnie.“*

Należący do towarzystwa Bardiego *Vincenzo Galilei* sądził, że muzyka, nie oddana na usługi psychicznego wyrazu, zasługuje zaprawdę tylko na pogardę. Lecz nie poprzestano na samych teorjach. Pierwszą próbą w nowym stylu była „Skarga Ugolina“ (Dantego), skomponowana przez Galilei'ego, a pierwszem dramatycznem dziełem tego rodzaju: *„Daphne“*, skomponowana przez *Jakóba Peri* do słów poety Rinucciniego. Wszelako ten rodzaj kompozycji, odpowiadający zdrowym poglądom artystycznym, nie mógł wydać odrazu bujnych plonów. Do urzeczywistnienia wszystkich połączonych z tem intencji nie wystarczały rezultaty ówczesnej muzyki. Nagromadzenie odrębnych rodzajów sztuk pięknych, niezdolnych już do zespolenia się w pierwotną jedność, stworzyło z opery zbiorowisko najdziwniejszego gatunku. Niebawem zatknęło na niej wirtuozostwo swój zwycięzki sztandar. Absolutny dźwięk muzyczny, wykształcony w jednym kierunku aż do wyrafinowania, postradał owe pierwiastki, które mogły natychmiast przywrócić pełny związek muzyki z objawami psychicznego wyrazu. Wypaczeniu uległ przedewszystkiem ten element, który dźwiękowi nadawał bezpośredni ruch uczuciowego giestu: rytm. W pieśni ludowej był rytm u swego źródła, lecz zaznał tam dalszego organicznego rozwoju; w muzyce artystycznej popadł on w bezpłodne, matematyczne spekulacje. Ówczesna epoka nie znała rytmu, odpowiadającego giestowi wyrazu, lecz rozporządzała tylko urywanym i wskutek symetrji ruchów łatwo pojętnym rytmem tańca i marsza, albo recytacją, zależną od deklamacji, a pozbawioną eurytmji. Między temi krańcowemi przeciwieństwami waha się opera przez długi czas. Wkońcu przejmuje ona żywotny i stanowisku ówczesnej muzyki odpowiadający rytm pieśni ludowej. Powstaje muzyka do słów poetyckich, starająca się jedynie o zewnętrzne zastosowanie do tekstu, a znajdująca prawa swojej budowy poza poezją. Muzyka i poezja łączą się ze sobą — w mezaljansz. Absolutny ton opanowuje krtań ludzką ze wszystkiemi swemi pretensjami. Epoka kastratów jest wyrazem tego stadjum rozwojowego. Wszechwładzy tonu towarzyszy fizyczna impotencja jako jaskrawy kontrast. Potrzeba duchowego wyrazu zamiera, ażeby tylko absolutny dźw ęk zyskał swoje rzekome prawa.

Gluck postanowił dokonać słowem i czynem reformy opery. Wstęp do *„Alcesty“* był manifestem przyszłej reformy. Lecz zamiary Glucka, by stworzyć dramat połączony z muzyką (nazwa *opery* pojawia się dopiero w r. 1681 u Menestriera) nie mogły przyoblec się w formę czynu. Muzyka nie sprostała temu zadaniu.

Przyczyna tego tkwi w *dualizmie* opery: w poezji potężne charaktery, wzniosłe uczucia, namiętne porywy; w muzyce przelotny nastrój pieśni, zwięzły rytm tańca, pospolita melodja ludowa. Pogodzenie sprzecznych kontrastów było dążeniem zarówno poetów, jak i kompozytorów. Cały system najdziwaczniejszych, dla artystycznego odczucia wprost niezrozumiałych reguł, wymyślonych dla opery, opiera się na tej sprzeczności. Poeta musiał o ile możności działać wbrew istocie swej sztuki i poddać się nieporadności ówczesnej muzyki; oznaczono to w ten sposób, że poeta musi iść na rękę wymaganiom kompozytora. W rzeczywistości rozchodziło się tu nie o wymagania artystyczne, lecz o ich ubóstwo i naiwność. Wobec takich stosunków uzasadnione było często cytowane zdanie Woltera: „Co za głupie, ażeby je wyrazić słowami, to śpiewa się“. Zupełne przeniknięcie tekstu i muzyki niemożliwe było w takiej operze. Dramat musiał się ograniczyć aż do wypaczenia, muzyka zaś, zawdzięczająca swoją miarę innym przesłankom, musiała albo wyrzec się swej natury i przybrać karykaturalny kształt, albo zrezygnować z tego, by mogła odpowiedzieć wymaganiom tekstu. Rytm, jakiego wymaga dramat, pozostaje wobec rytmu owej muzyki w takim stosunku, jak mimika wobec tańca. Zarówno mimika, jak i taniec



zapożyczają swych ruchów z giestu; lecz mimika jest wyższym stopniem wyrazu. Dziwną jest przeto rzeczą, że ten rodzaj artystyczny, tak wykoszlawiony i pozornie tak daleki od idealnego wydoskonalenia, zajmował niezmiernie żywo umysły wszystkich czasów. Kompozytorzy oper dosięgali największej sławy, publiczność łaknęła opery i zaprzeczyć się nie da, że wywierała ona zawsze najbardziej bezpośrednie i bezsprzeczne wrażenie. Opera właśnie, a nie inny rodzaj sztuki, utrzymywała stale najściślejszy kontakt z ludem. W niej mógł artysta, odpowiednio do swego posłannictwa, wypowiedzieć się w najsilniejszy i bezpośredni sposób. Szukając przyczyn tego zjawiska, przekonywamy się, że z pośród wszystkich form artystycznych nowoczesnej epoki opera najdoskonalej urzeczywistnia ideał wszelkiej sztuki: zamanifestowanie człowieczeństwa, ukazanie jego istoty zapomocą wszystkich środków wyrazu, stojących do jego dyspozycji, człowiek występuje w niej bowiem jako objekt sztuki; nie trzeba żadnych abstrakcji, żadnego pośrednictwa, żadnych skomplikowanych duchowych procesów, ażeby to, co on odczuwa, co robi i wyraża, znalazło zrozumienie.

Określenia tego, do czego powołana jest opera, różnią się od siebie bardzo znacznie. Dla przykładu kilka definicji:

J. J. Rousseau zapatruje się na operę w sposób, zbliżony do pojęć nowoczesnych:

„Opéra spectacle dramatique et lyrique, ou l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionée, pour exciter à l'aide des sensations agréables l'intérêt et illusion."

Według *Arnaud'a* jest opera „un concert dont le drama est le prétexte".

Arteaga nazywa operę poetyckim potworem i oddaje wielkie pochwały Quinauld'owi, który jej nadał symetrję i formę, do czego nikt inny nie byłby zdolny...

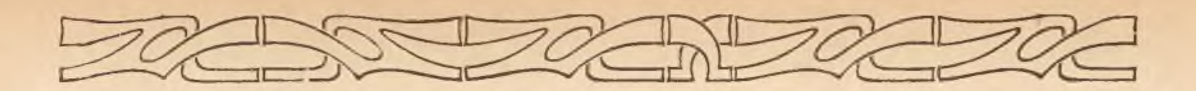
Znamienną jest rzeczą, co mówi o operze *A. W. Schlegel:*

„Niema w niej ludzi, lecz dziwny gatunek śpiewających istot zaludnia ten świat fantastyczny. Nie wielka strata również, że wykonywa się opery w języku po największej części dla nas niezrozumiałym, gdyż tekst ginie tak czy owak w takiej muzyce. Rozchodzi się tylko o to, który język jest najmelodyjniejszy i najdźwięczniejszy, mający najwięcej otwartych głosek dla arji i najwięcej żywych akcentów dla recitativa."

Czego spodziewał się *Goethe* od ideału opery, na to wskazują słowa Laertesa w dziele: „Wilhelm Meister".

Do dalszego żywotnego rozwoju nie była opera — jak się zdawało — powołana. Najwyższym celem, jaki mógł osiągnąć kompozytor operowy, był kompromis między rozbieżnemi wymaganiami poszczególnych sztuk pięknych, stłoczonych razem w tym rodzaju artystycznym. *Mozartowi* udało się to w sposób, który pozwala zapomnieć o wewnętrznej pustce, którą zieje opera: nie jest to jednak świadectwem wartości opery, lecz niedościgłego genjuszu Mozarta.

Natomiast na innem polu doszła muzyka do świadomości swego pierwotnego przeznaczenia i wstąpiła na tory, które skierowały jej rozwój potężnym strumieniem ku jej właściwemu celowi. Skoro obudził się zmysł dla melodji, a wraz z nim wyłoniło się niejasne jeszcze zrozumienie, że twórczych sił muzycznych szukać należy w potrzebie uzewnętrznienia psychicznego wyrazu, a nie tylko w samych kombinacjach dźwiękowych, wówczas poczęło kiełkować w dziełach muzyki twórcze życie. Muzyka wkroczyła znowu w sferę uczuciową i została tem samem poddana prawom wyrazu. Proces ten dokonał się w sposób niczem niezamącony w dalszym rozwoju *muzyki instrumentalnej*. Dźwięk muzyczny nie był tutaj wystawiony na żadne wymagania ze strony zewnętrznej; lecz pozostawiony sam sobie, mógł z całym spokojem uprzytomnić sobie swoje pochodzenie i pierwotną ojczyznę. Tu znaleźć można było warunki, umożliwiające dalszy, żywotny rozwój. W miarę, jak tony stawały się wyrazem uczuciowym i świadectwem stanów wzruszenia, poczęły odgrywać w nich decydującą rolę prawa, obowiązujące przy wydobyciu głosu z krtani. Tonalnie i rytmicznie poddawały się im dźwięki muzyczne w obrębie skostniałych form, pozbawionych wewnętrznego impulsu, stawały się wykładnikiem prawa wyższego rzędu, którego początek nie tkwi ani w ich historycznym rozwoju, ani w ich fizycznej naturze. Znowu zbudowano pomost do ludzkiego serca, odnalazłszy związek uczuciowy i poddawszy organizm muzyczny pod prawa muzycznego wyrazu. Dźwięk, upiększony przez instrumenty, wydobywające go w doskonalszej czystości i wzbogacony znajo-



mością i zastosowaniem wszystkich jego naturalnych właściwości, stał się w melodji, która wówczas zyskała przewagę, tem, czem był pierwotnie: *śpiewem ludzkim*.

W fugach J. S. Bacha, prócz prawideł, decydujących o ich kontrapunktycznej formie, występuje jakby nieświadomie rytm, który przemawia do nas jak niebiański taniec. Po przez zasłonę kontrapunktycznej tkaniny spostrzegamy wyraźnie poszczególne ruchy smukłej, ludzkiej postaci, jaśniejącej ku nam jakby w lekkiem spowiciu. Jakkolwiek nieco przytłoczona, odnalazła ona zdolność samodzielnych ruchów, które udzielają wszystkim fałdom i płaszczyznom gęstej, otaczającej ją zasłony... A jakież to były ruchy, które obudziły się, nie dbając o zewnętrzne prawa tradycji? Najprostsze ruchy ludzkiego ciała, te same, które wszędzie działały twórczo, gdzie muzyka rozwinęła swoje formy zapomocą wyrazu, te same, które w wysokiem stadjum udoskonalenia znajdują się w formach greckiej poezji, związanej nierozerwalnie z muzyką [1]).

W formach *Józefa Haydna* odzyskuje pieśń ludowa swoje właściwe prawa. Oczywiście, że sonata musiała wykorzystać wyniki tak zwanych kontrapunktycznych form, lecz rzecz znamienna, że uczyniła to tylko w ograniczonej mierze. Występują one bowiem głównie w t. zw. przeróbce („Durchführung"); tu odgrywają one najważniejszą rolę, chociaż i tutaj dochodzi do coraz większego znaczenia kształtująca moc żywego rytmu. Poza tem panuje w sonacie rozszerzona forma pieśni; tylko tam, gdzie rozluźnia się tok melodyjnej frazy, w ogniwach łącznych między głównymi tematami, tam zagnieżdża się absolutny kontrapunkt. Lecz i jego formy ulegają coraz bardziej przewadze żywego rytmu. Wielki czyn *Beethovena* polega na tem, że w muzyce jego uzyskał rytm wyłączne panowanie, wszelako bez rozbicia tradycyjnej formy. Wszystkie ogniwa formalne płyną na fali potężnej melodji. Formy te wyniknęły z olbrzymich impulsów, które nadały im ich jednolity kształt; stają się one dla nas zrozumiałe jako formy wyrazu, porywające nasze ciało do współruchu; odnosimy wrażenie, że ten melodyjny strumień, to żywe ugrupowanie wypływa z pierwotnego aparatu wyrazu, z ludzkich narzędzi wyrazu i żyje dzięki pobudkom, decydującym o ich czynności; muzyka staje się dla naszych zmysłów tańcem wzniosłym lub poruszonym głęboką namiętnością, tańcem, który wprawia nas w podobny ruch i tem samem wywołuje w nas prawem *reakcji* podobne uczucia.

(D. c. n.)

Dr WALTER NIEMANN.

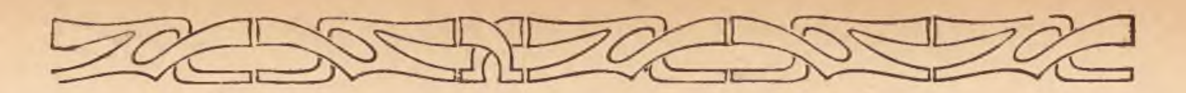
Johannes Brahms i nowsza muzyka fortepjanowa.

(Dokończenie.)

Że twórczość Brahmsa najpierw i najłatwiej właśnie w Holsztynie i Hamburgu zapuściła korzenie, to jest chyba łatwe do zrozumienia po tem, co powiedziano wyżej. Pierwsze jej ślady znajdujemy u Karola G. P. Grädenera, najwybitniejszego w Niemczech północnych epigona romantyzmu. Grädener jest „beethovenjaninem", jakby powiedział Schumann, stoi jednak pośrodku między Schumannem ze względu na uczuciowość a Brahmsem ze względu na pokrewną kanciastość, szorstkość i dumną wyniosłość. Z pośród uczniów Grädenera powinowactwo duchowe z Brahmsem wykazuje Karol von Holten (np. w środkowej części w cis-moll Impromptu op. 12). Z innych kompozytorów wyliczyć musimy Rudolfa Niemanna (ojca), stojącego bardziej na linji Schumann—Jensen w swem elegijnie zabarwionem, pięknem Intermezzo op. 44. Z powinowactwa tego dumny jest również i autor niniejszego artykułu (Fehrs-Variationen op. 20, Camoëns Variation op. 25, Hebbel Suite op. 23). Dalej

---

[1]) Westphal („Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik") porównywa fugi Bacha z rytmami greckimi.



należą tu: Karol Rienecke, który zalicza się wprawdzie do lipskiej szkoły następców Mendelssohna i Schumanna, ale, jako współplemiennik Brahmsa, w poświęconej mu pięknej sonacie wiolonczelowej „Cieniom Brahmsa“ zdradza cechy pokrewne mistrzowi; wybitny miniaturzysta muzyczny, Teodor Kirchner, poczytywany powszechnie za najwierniejszego ucznia Schumanna, a który w ostatniem dziesięcioleciu życia przeniósł się do Hamburga, w swych późniejszych kompozycjach zdradza wpływ Brahmsa zarówno w technice, jak w powadze i zadumie nastrojów.

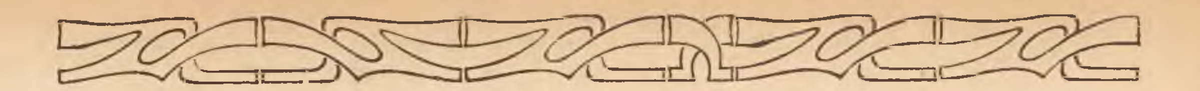
Nazwisko Henryka von Herzogenberga wprowadza nas do koła akademików berlińskich. Od Bacha przez Kiela doszedł on do Brahmsa i jest nietylko jego najwierniejszym, ale zarazem najwybitniejszym uczniem. Uderza nas niezwykłe podobieństwo duchowe, wyrażające się nawet we wspólnym obu arystokratycznym lęku, obawie przed wszelką jaskrawością, efektem, lęku w danym wypadku może nieco przesadzonym, wobec znacznie uboższych zasobów wyobraźni, niż u Brahmsa. Niemniej wiernie hołduje mu w utworach kameralnych i fortepjanowych Gustaw Jenner, dyrektor muzyczny uniwersytetu w Marburgu.

Z pośród akademików berlińskich, którym przewodniczy również pokrewny Brahmsowi Kiel, niema ani jednego, któryby uniknął jego wpływu; wpływ ten stapia się z wpływami romantyzmu i im później występuje, tem nowocześniejsze przybiera formy. Maks Bruch, Wilhelm Berger, Fryderyk Gernsheim, Robert Kahn, Jerzy Schumann i Filip Scharwenka w utworach fortepjanowych i kameralnych z fortepjanem potrafili zjednoczyć w harmonijną całość to, co było pięknego i trwałego w duchu i stylu Brahmsa z własną indywidualnością. Do tego grona zaliczymy jeszcze ks. Henryka XXIV Reusskiego, autora utworów kameralnych i fortepjanowych, Eugenjusza d'Albert'a w latach młodzieńczych i w pierwszych utworach fortepjanowych, Antoniego Urspruch a, epigona romantyzmu o ciężkim rynsztunku kontrapunktycznym, i Karola Nawratila, przyjaciela Brahmsa.

Wymieńmy jeszcze drezdeńczyka, Konrada Heubnera, który długo kierował życiem muzycznem Koblencji, i przejdźmy do Kolonji. Tu złożyły się dwa czynniki na wytworzenie kultu mistrza: pokrewne właściwości plemienne i krzewione przez Steinbacha, jako dyrektora konserwatorjum, zamiłowanie do jego muzyki. Tradycje mendelssohnowsko-schumannowskie mieszają się tu pod wpływem grupy młodszych kompozytorów północno-niemieckich z wpływami Brahmsa.

Powoli, jak już zaznaczyliśmy, przedostawał się Brahms z północy na południe, gdzie znajdował grunt podatniejszy, niż w Niemczech środkowych, albowiem alemani południowych Niemiec i Szwajcarji wykazują więcej cech podobieństwa: ta sama szorstkość, chropowatość, wyniosłość, oraz powściągliwość w wyrażaniu uczuć. Wymienić tu wypada wirtemberczyka, Adolfa Ruthardta w Lipsku, alemańskiego romantyka fortepjanu, i szwajcara, Hansa Hubera.

Doszliśmy do Bawarji, która miała swego Kiela, twórcę południowo-niemieckiej romantyki w osobie Józefa Rheinbergera. Jego dzieła większe, w formę sonatową ujęte, cechuje miękkość o klasycznie surowej i zwartej kontrapunktyce; przypominają one często Brahmsa. Z romantyki Rheinbergera wytworzyła się południowo-niemiecka neoromantyka z przedstawicielami: Aleksandrem Ritterem i Ludw. Thuille. W neoromantyce południowo-niemieckiej wpływ Brahmsa — podobnie jak już u Hubera — przyjmuje inną fizjognomję. U Hubera wpływ Brahmsa łączy się z wpływem Chopina, Liszta i szwajcarsko-ludowym, zaś w współczesnem Monachjum wpływ Brahmsa łączy się z wpływem Regera i Thuille'go, jakkolwiek i Reger niezupełnie wolny jest od tego wpływu. Monachijska neoromantyka skupia się dziś w wydawnictwach Wunderhornu, w których uwydatnia się wyraźnie, co i jak przyswoiła ona sobie i wchłonęła z dzieł Brahmsa. Mamy tu cały szereg nazwisk, bezpośrednio lub pośrednio ze szkołą Thuillego związanych, a więc: Weismann, Braunfels, Lampe, Stoeber, H. K. Schmid, Bleyle, Haas, które zaliczają się do tej kategorji.



A teraz odpowiedzmy jeszcze na pytanie: jaki jest stosunek nowszej muzyki europejskiej do Brahmsa, gdyż i ona nie zdołała uniknąć jego wpływu. Głębsza wewnętrzna asymilacja odbyła się przeważnie wśród szczepów germańskich. Uwydatniło się to w dumnem poczuciu siły i heroicznym patosie norwega, Chrystjana Sindinga, u duńczyka P. E. Lange-Müllera i u młodszych: Louis Glassa i liryka Emila Friisa. W Szwecji głównie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, Tor Aulin i Adolf Wiklund nauczyli się wiele od Brahmsa. W zasadzie zlewa się tu jego wpływ z wpływem niemieckiego romantyzmu, tworząc punkty wytyczne Schumann — Kirchner — Gade. U Alfoëna mamy Brahmsa obok wpływów Berlioza, Liszta, Ryszarda Straussa. W Holandji prawie wszyscy kompozytorowie fortepjanowi ulegli jego wpływowi, w Anglji natomiast, stojącej tak długo pod znakiem Mendelssohna, dzisiaj, pomimo Elgara, więcej skłaniają się ku Czajkowskiemu, Lisztowi, a nowa impresjonistyczna twórczość fortepjanowa (Cyryl Scott) ku Debussy'emu i Ravelowi. Na Węgrzech wiernie stoi przy mistrzu Hans Koessler, jak również Mojor i Dohnányi, u których znajdujemy domieszkę pierwiastków lisztowskich i volkmannowskich. W Czechach uległ wpływom Brahmsa Nowak, w Polsce — Stojowski, w Rosji — Metner, Aleksander Winkler i Paweł Juon, pół-niemiec. Włochy wreszcie miały w Martuccim wielbiciela Brahmsa.

Widzimy tedy: wszędzie Brahms. Życzyć trzeba, by duch jego, pełen powagi i zawsze ku wyżynom i ideałom zwrócony, przetrwał w muzyce, gdyż długo jeszcze będzie dla nas niezbędny, jakkolwiek życzyć też trzeba, by zewnętrzne właściwości jego muzyki fortepjanowej nie znajdowały ślepych naśladowców. Pragnąć jednak możemy organicznego stopienia jego istoty samej z odczuwaniem i myślą naszych czasów[1]).

Józef Verdi

i jego „MESSA DI REQUIEM“

(wykonana w Teatrze Wielkim w Warszawie w dniu 9 października z powodu przypadającej w r. b. setnej rocznicy urodzin Verdiego).

W roku 1873 zmarł w Medjolanie znakomity pisarz i obywatel, Aleksander Manzoni. Śmierć jego odbiła się bolesnem echem w całym kraju, głęboko też wzruszyła Verdi'ego, który wtedy właśnie powziął myśl skomponowania mszy żałobnej i zakomunikował o swym projekcie syndykowi miasta. W odpowiedzi zaś na wyrazy dziękczynne, które zarząd przesłał natychmiast sławnemu kompozytorowi, zwrócił się doń z listem następującym:

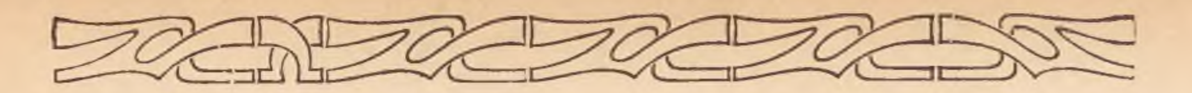
„Nie potrzeba mi wcale podziękowań ani od Pana, ani od członków zarządu z powodu mego projektu napisania „Requiem“ na cześć Manzoni'ego. Wewnętrzny głos serca nakazuje mi uczcić wedle sił i możności pamięć wielkiego człowieka, którego szanowałem jako pisarza i szlachetnego obywatela. Gdy praca moja będzie ukończona, zawiadomię Panów o wszystkich warunkach niezbędnych, by wykonanie okazało się godne kraju i męża, którego ojczyzna opłakuje.“

Według życzenia Verdi'ego, pierwsze wykonanie „Requiem“ nastąpiło w roku 1874, w rocznicę śmierci Manzoni'ego, w Medjolanie (w kościele), pod osobistą dyrekcją autora, z udziałem orkiestry (100 osób), chóru (120 osób) i solistów (Stolz, Waldman, Kapponi i Maini). Następne zaś audycje odbyły się na scenie teatru „La Scala“, zamienionej na estradę. Zbyteczne dodawać, że powodzenie było nadzwyczajne, tembardziej, że w wykonaniu brali udział najwybitniejsi instrumentaliści i śpiewacy włoscy, oraz uczniowie i uczennice miejscowego konserwatorjum.

Oto notatka historyczna o dziele, któregośmy w dniu 9 b. m. wysłuchali w Operze w nastroju uroczystym. Wystawiono bowiem „Requiem“ w setną rocznicę

---

[1]) Tłumaczenie.



urodzin Verdi'ego (1813—1913), wystawiono przytem z należnym pietyzmem, o czem zresztą pomówimy obszernie trochę dalej.

Twórczość Verdi'ego poświęcona była wyłącznie niemal operze, w której to dziedzinie wzbogacił literaturę wieloma dziełami. Dużo z nich bardzo upadło i uległo zupełnemu zapomnieniu, jednak z olbrzymiego dorobku artystycznego zostało kilka, które zdobyły trwałe powodzenie i utrzymują się dotąd na wszystkich scenach operowych, znajdując chętnych słuchaczy tej prostej, szczerej muzyki, posiadającej urok swoistego piękna, jednak przestarzałej już nieco.

Muzyka Verdi'ego posiada bezwątpienia zalety, które stawiają autora „Aidy“ w rzędzie kompozytorów znakomitych, w historji rozwoju sztuki zasłużonych. Nadzwyczajna łatwość tworzenia, niewyczerpany zasób pomysłów melodyjnych, pięknych w swej szczerej prostocie, przemawiających żywym wyrazem, doskonała znajomość i umiejętność traktowania głosu, dla którego partje verdiowskie są nadzwyczaj wdzięczne i efektowne, wszystko to zjednało kompozytotowi uznanie i popularność niezwykłą w świecie całym. Był czas, gdy piosenki Verdi'ego brzmiały wszędzie: zarówno w arystokratycznych pałacach, jak i w skromnych domkach mieszczańskich rozlegały się wyjątki z ulubionych oper, śpiewane i grane przez niezliczone zastępy wielbicieli, którym talent mistrza włoskiego dostarczył niejednej chwili prawdziwej przyjemności i zadowolenia artystycznego.

Nie można jednak zaprzeczyć, że popularność muzyki Verdi'ego zależała nie tylko od zalet, lecz również od stron ujemnych jego talentu, które to braki czynią każdą (z niewielkimi wyjątkami) operę sławnego kompozytora dostępną najszerszym masom, t. j. słuchaczowi niewykształconemu. W istocie, tło orkiestrowe w dziełach Verdi'ego razi bardziej muzykalnego osobnika ubóstwem (słynne „szufladkowe“ akompanjamenty), pomysły melodyjne grzeszą często banalnością, opracowanie techniczne—szablonem, słowem, podobnie jak u innych koryfeuszów opery włoskiej (Rossini, Donizetti, Bellini), kompozytor wytęża cały swój talent wyłącznie w kierunku melodyjnym, starając się dać słuchaczowi pieśń w postaci jak najprostszej, jak najbardziej demokratycznej, jeśli można się tak wyrazić. Stąd również powodzenie szerokie, stąd popularność. Był przecie czas, gdy Rossini zaćmiewał... Beethovena!

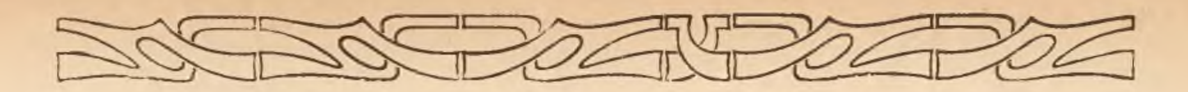
Sam zresztą Verdi powiedział o sobie (list do Filippi'ego, krytyka gazety „Perseveranza“), że nigdy nie mógł być uczonym muzykiem. Nie był nim rzeczywiście, co nie zmniejsza bynajmniej jego zasługi, gdyż wedle swych sił służył wiernie ukochanej sztuce, pracując z zapałem przez życie całe. Śpiewał prosto, nieuczenie, a pieśń jego natchniona trafiła wszędzie. Rozumiemy więc szacunek i uwielbienie, jakiem otaczano kompozytora za życia, rozumiemy cześć, która opromienia imię Józefa Verdi'ego w jego ojczyźnie.

Przechodząc do „Requiem“, niepodobna pominąć milczeniem, że jak Rossini w swem słynnem „Stabat Mater“ i Verdi również nie zdołał wznieść się na wyżyny poważnej, namaszczonej muzyki religijnej, tworząc dzieło piękne, natchnione, pozbawione jednak pierwiastków charakterystycznych, właściwych utworom tego rodzaju.

Muzyka Verdi'ego, nawskroś operowa, nie zmienia swych rysów zasadniczych w „Requiem“, nie grzeszy jednak tak jaskrawą teatralnością, jak u Rossini'ego, wyróżnia się przytem pewną powściągliwością w używaniu efektów kolorystycznych.

Niepodobna wymienić wszystkich poszczególnych cząstek dzieła, w którem talent Verdi'ego jaśnieje całą potęgą — są zapewne ustępy słabsze, zwłaszcza pod względem opracowania technicznego, lecz każą o tem zapomnieć karty, pisane w porywie szczerego natchnienia, cudne w swej rzewnej prostocie, ujmujące pięknym nastrojem.

Z wykonawców wysunął się na plan pierwszy p. Zygmunt Mossoczy, który partję swoją (bas) traktował w sposób nader wykwintny, świadczący o wysokiej kulturze artystycznej. Poza udziałem w zespołach, odśpiewał swój ustęp solowy („Confutatis“) pięknym, szlachetnym głosem, którego słuchamy zawsze z prawdziwą przyjemnością. Następnie wymienić wypada p. Jadwigę Lachowską (mezzo-sopran), której cenne zalety wokalne i muzykalność dostarczają słuchaczowi wrażeń głębszej natury artystycznej („Liber scriptus“), oraz p. Wohl-Lewicką, która, zwłaszcza w swym ustępie solowym („Libera me“), zachwyciła publiczność subtelną interpretacją partji,



obfitującej w poważne trudności techniczne (wysokie nuty — pianissimo). Słowa uznania należą się wreszcie p. Gensardi'emu (tenor), mającemu również w swej partji ustęp solowy („Ingemisco“), odśpiewany przezeń z powodzeniem.

Pałeczka kapelmistrzowska spoczywała w energicznej dłoni p. Piotra Cimini'ego, którego niezmordowanej pracy nad olbrzymim zespołem zawdzięczamy wykonanie, noszące cechy prawdziwego artyzmu. Przejęty powagą chwili, wytężył swój talent i umiejętność, by godnie odpowiedzieć zadaniu, co też osiągnął w zupełności. Nakoniec na wyrazy szczerej pochwały zasłużyła orkiestra i chóry (wzmocnione, pod dyrekcją p. Hirszfelda), mające ogromny i odpowiedzialny udział.

A. Zabłocki.

List z Berlina.

Nestor muzyki francuskiej, Kamil Saint - Saëns, w przepełnionej po brzegi filharmonji berlińskiej wystąpił na poranku, urządzonym przez redakcję dziennika „Paris-Berlin“ i przedstawił się jako kompozytor, dyrygent i pjanista. Po odegraniu uwertury „Barbarzyńcy“ pod dyrekcją Oskara Frieda, sędziwy kompozytor, entuzjastycznie witany przez publiczność, zasiadł do fortepjanu, odtwarzając z maestrją partję fortepjanową z swej afrykańskiej fantazji. Jakże mistrzowską jest jego misterna, wyrównana technika, pewność i jasność rytmiki oraz gustowne frazowanie! Znikły jednak, rzeczą naturalną, u 78-letniego starca, siła i ogień młodości.

W koncercie brała udział ceniona śpiewaczka Klara Dux i znany skrzypek, prof. Henryk Marteau, który wyjątkowo nieczysto i niestarannie odegrał melodyjny koncert h-moll. Poranek zakończyła symfonja № 2, a-moll i dowcipny „Taniec szkieletów“, w której partję solową znakomicie odegrał koncertmistrz filharmonji tutejszej, p. Franciszek Szpanowski.

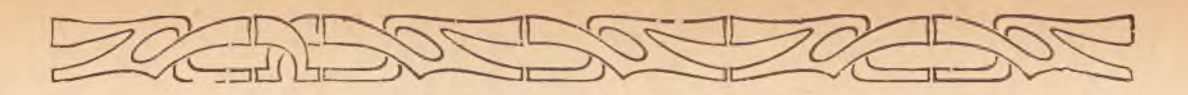
Drugą atrakcją rozpoczynającego się sezonu były pożegnalne koncerty Fryderyka Kreislera, Friedy Hempel i Emmy Destinn, tej artystycznej trójcy, udającej się na dłuższe tournée do Ameryki.

Z polaków dotychczas słyszeliśmy p. Michała Zadorę, Raula Koczalskiego, Henryka Melcera i Wandę Landowską, która została na stałe zaangażowana do tutejszej Hochschuli, otrzymując tytuł profesora.

P. Michał Zadora, ten najlepszy dzisiaj z młodych uczniów Ferruccia Busoniego, wystąpił z pożegnalnym koncertem w małej sali konserwatorjum Klindworth'a-Scharwenki, udając się do Ameryki, gdzie obejmuje stanowisko profesora. P. Zadora grał Liszta i Chopina, zdradzając w wykonaniu kompozycji tego ostatniego tylko miejscami usposobienie artystyczne. Celującym zato jest p. Zadora w odtwarzaniu Liszta. Jego oktawy w swej szybkości i sprężystości są nieporównane; cztery rapsodje Liszta № 16, 17, 18 i 19, po raz pierwszy wykonane w Berlinie, w interpretacji p. Zadory zrobiły wrażenie bardzo dodatnie.

Urodzonym chopinistą jest prof. Henryk Melcer, który intuicją genjalnego artysty umie wnikać w najtajniejsze intencje naszego mistrza. Recital prof. Melcera obejmował kompozycje przeważnie polskie. Po odegraniu sonaty a-dur Karola Szymanowskiego i kilku utworów Moniuszki, które zyskały ogólny poklask i zmusiły p. Melcera do powtórzenia przecudnej „Prząśniczki“, — p. Melcer wykonał kilka etiud, berceuse i poloneza as-dur Chopina, stwierdzając, czem jest Chopin w interpretacji polaka. Licznie, nawet bardzo licznie, bo wypełniająca po brzegi salę Blüthnera, zebrana publiczność przyjmowała naszego artystę entuzjastycznie, który też nie szczędził naddatków.

Znany z występów w Warszawie młodziutki skrzypek, Józio Chejfec, dał tu trzy koncerty, wykazując znów talent niepospolity, zdumiewającą technikę



i piękny, jędrny i szlachetny ton. Przymioty te ujawniły się przedewszystkiem w traktowaniu pięknego koncertu a-moll Glazunowa, odegranego z temperamentem i smakiem artystycznym. W wykonaniu koncertu fis-moll Ernsta potwierdził wrażenie pierwotne. Wątpić też niepodobna, by ten talent, idący wytrwale po wytkniętej drodze, nie przewyższył pokładanych w nim nadziei.

G.

Berlin, w październiku 1913 r.

Z Opery.

(„Halka" pod kierunkiem nowozaangażowanego kapelmistrza, p. Dołżyckiego; wznowienie „Walkirji" i „Tannhäusera").

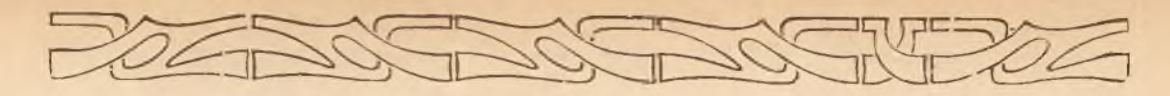
× Pierwsze w sezonie przedstawienie poświęcono „Halce" Moniuszki. Atrakcją przytem był występ p. Adama Dołżyckiego, zaproszonego niedawno dyrygenta, który po raz pierwszy stanął u pulpitu kapelmistrzowskiego i... pozyskał odrazu uznanie i sympatję publiczności. Doskonale wykonana uwertura usposobiła przychylnie słuchaczy, zaś dalsze sceny zdecydowały stanowczo o powodzeniu młodego artysty, któremu bez wahania przyznać należy wybitny talent.

Talent ten wyraża się przedewszystkiem w doskonałem opanowaniu całości, która pod pałeczką p. Dołżyckiego pulsuje życiem, ujmując indywidualnym wyrazem. Nas zwłaszcza, którzyśmy przywykli od lat wielu słyszeć dzieła Moniuszki w pewnem „tradycyjnem", t. j. strasznie niedbałem wykonaniu, nas zwłaszcza interpretacja młodego kapelmistrza cieszy tembardziej, gdyż mamy nadzieję, iż utalentowany muzyk potrafi naprawić energiczną pracą to, co długi czas było w upadku.

Zaprezentował się p. Dołżycki nadzwyczaj obiecująco — posiada muzykalność, zapał, temperament, umie panować nad zespołem wykonawczym, słowem stanął przed nami nie chwiejny, bojaźliwy debiutant, ujmujący drżącą ręką pałeczkę, lecz dyrygent wykształcony w swej sztuce, obdarzony silną, energiczną wolą, krórej dowody złożył wykonaniem „Halki", zmienionej pod jego dyrekcją do niepoznania. Zapewne, możnaby traktowanie niektórych szczegółów zakwestjonować, np. przeczulanie gdzieniegdzie ustępów lirycznych, które były przytem grane trochę za wolno, jednak wobec interpretacji nadzwyczaj subtelnej, zarzuty powyższe niewiele zaważą na szali ogólnego sądu i zapewnić można, że w osobie nowego kapelmistrza pozyskała opera nasza bardzo cenną i pożyteczną jednostkę.

Z wykonawców partji wokalnych wymieniamy pp.: Hannę Skwarecką (Halka), Helenę Zdanowiczównę (Zofja), Wacława Brzezińskiego (Janusz), Zygmunta Mossoczy'ego (stolnik) i Antoniego Borkowskiego (Dziemba), o których, jako o dobrze nam znanych, nie mamy potrzeby pisać szczegółowo. tembardziej, że niejednokrotnie już występowali w tych rolach. Natomiast parę słów wypada powiedzieć o p. Leonie Geitlerze, wykonawcy partji Jontka, nie śpiewanej jeszcze przezeń na naszej scenie. Artysta posiada bezwątpienia głos ładny, chociaż z nieco gardlanym odcieniem, frazuje przytem w sposób, świadczący o muzykalności, gra inteligentnie. Na specjalne zaś uznanie zasłużył, śpiewając poprawnie partję swoją po polsku, chociaż jest czechem, więc na razie musi mu to sprawiać pewne trudności.

× Z przyjemnością skonstatować możemy, iż dyrekcja naszej sceny operowej zwraca się coraz częściej do skarbnicy wagnerowskiej, wprowadzając do repertuaru dzieła mistrza z Bayreuth, którym bezwątpienia należy się miejsce uprzywilejowane w teatrze współczesnym. Naturalnie, w porównaniu ze scenami zachodu jesteśmy bardzo zacofani, więc wszelkie usiłowania, dążące do poprawy dotychczasowych stosunków, tembardziej zasługują na uznanie. Niezawsze mieliśmy odpowiednie siły, zaprawione do partji wagnerowskich, nie mamy odpowiedniego chóru, orkiestra jest trochę za słaba (kwartet), trudno więc żądać całości bez zarzutu.



W każdym razie dała się już zauważyć zmiana na lepsze. Widowiska wagnerowskie zaczynają osiągać coraz wyższy poziom artystyczny, dając słuchaczowi możność poznania wspaniałej muzyki Wagnera w wykonaniu nadzwyczaj starannem, doprowadzonem do możliwej u nas prefekcji. Za dowód tego może służyć wznowienie „Walkirji“.

Dyrektor Cimini zrobił wszystko, co było w jego mocy, by godnie odpowiedzieć zadaniu i chociaż, jako południowiec, odczuwa żywiej ognistą, namiętną pieśń włoską, niż głęboką, kontemplacyjną muzykę Wagnera, pełną powagi i namaszczenia, dał nam jednak całość całkiem opanowaną.

Również wykonawcy partji wokalnych, przejęci odpowiedzialną rolą, wytężyli cały swój talent, tworząc zespół artystyczny. Wśród nich wyróżniał się przedewszystkiem p. Ignacy Dygas (Zygmunt), któremu przyznać wypada palmę pierwszeństwa. W istocie wspaniały, potężny głos naszego tenora, jakby stworzony do partji wagnerowskich, brzmiał przepysznie, ujmując piękną barwą i szlachetnym wyrazem. Następnie wymienić musimy p. Marjana Palewicza, który wykonał partję Wotana, składając dowody kultury artystycznej i wybitnych zalet wokalnych. Piękny głos i gra sceniczna poważna i skupiona złożyły się na całość niepowszednią. Pięknie też śpiewał p. Ostrowski (Hundig), mając tym razem niezbyt wielką partję.

Z wykonawczyń ról żeńskich zanotować musimy p. Leonję Ogrodzką, która ukazała się po raz pierwszy jako Brunhilda. Młoda artystka zaprezentowała się bardzo dobrze i, pomimo trudnej partji i zrozumiałego zdenerwowania przy występie przed obcą publicznością, zdobyła wybitne uznanie, dzięki ładnemu, dźwięcznemu głosowi i inteligentnej grze scenicznej. Dalsze występy śpiewaczki pozwolą nam zabrać bliższą znajomość z charakterem jej organizacji artystycznej; na razie stwierdzamy tylko z prawdziwą przyjemnością, że pierwszy występ uwieńczony został najzupełniejszem powodzeniem i świadczy bardzo pochlebnie o jej talencie.

Wspomnijmy wreszcie o wielce utalentowanej artystce naszej, p. Lachowskiej, która w niewielkiej roli Fryki potrafiła, jak zwykle, zwrócić na siebie uwagę, i o p. Skwareckiej (Zyglinda), w której wykonaniu było sporo ładnych momentów. Wymieńmy również pp. Mechównę, Tracewską, Rogowską, Piryńską, Zdanowiczównę, Krzyżanowską, Frenklównę i Mroczkowską, które miały niewielkie, lecz trudne partje „Walkirji“.

╳ Po bardzo udatnem wznowieniu „Walkirji“, dyrekcja naszej opery przypomniała nam jedno z wcześniejszych dzieł mistrza z Bayreuth, które wznowiono z powodzeniem w sezonie zeszłorocznym.

„Tannhäuser“, wykonany 14 b. m. w bardzo dobrej obsadzie, z p. Korolewicz-Waydową i Ignacym Dygasem na czele, spotkał się z uznaniem publiczności i powinien być włączony do stałego repertuaru, w którym niewiele jeszcze znajdujemy arcydzieł wagnerowskich. Tembardziej uczynić to należy, że taki „Tannhäuser“ obok „Lohengrina“, granego również bardzo dobrze w ubiegłym sezonie, służyć może jako doskonały wstęp do dalszych dramatów Wagnera, w których kompozytor zrywa stanowczo z dawnemi tradycjami, wprowadzając w czyn idee reformatorskie, zlekka tylko zaznaczone w dziełach początkowych. Stopniowanie podobne repertuaru wagnerowskiego przyniesie z pewnością korzyści niemałe, teatrowi zaś jednać będzie coraz liczniejszych słuchaczy, dziś jeszcze stroniących od „ciężkiego“, „niezrozumiałego“ dla nich Wagnera.

Po tej nawiasowej uwadze, przechodzę do szczegółów wykonania, które w ogólnych konturach utrzymane było na poziomie wysokim, dzięki wysiłkom artystycznym wszystkich wykonawców, ożywionych jaknajlepszemi chęciami. Jeśli zaś znalazły się gdzieniegdzie usterki (niezupełnie właściwe tempo w kilku miejscach, brak precyzji w scenach zbiorowych), nie będziemy na razie zagłębiali się w tych kwestjach, w nadziei, iż po paru przedstawieniach wszelkie niedokładności będą usunięte.

Z wykonawców wymieniamy przedewszystkiem p. Korolewicz-Waydową, która czarowała audytorjum swym cudnym głosem, oraz p. Ignacego Dygasa, który święcił tryumf prawdziwy, porywając słuchaczy potęgą spiżowego głosu, brzmiącego wspaniale. Oklaskiwano też entuzjastycznie naszego znakomitego tenora i wywoływano

kilkakrotnie po każdym akcie w serdecznem podziękowaniu za głębokie artystyczne wrażenia, których nam dostarczył. Następnie wspominamy z uznaniem o p. Hannie Skwareckiej, utalentowanej wykonawczyni partji Venus, traktowanej z dużym zasobem uczucia, i p. Wacławie Brzezińskim (Wolfram), cieszącym się zawsze wielkimi względami publiczności. Niepodobna również pominąć milczeniem p. Ostrowskiego (landgraf) i p. Prawdzica (Walter), który bardzo ładnie odśpiewał swoją niewielką rolę.

Operę prowadził p. Piotr Cimini, utrzymując wykonanie na odpowiednim poziomie artystycznym.

A. Zabłocki.

KRONIKA.

= **Tegoroczny sezon koncertowy w Filharm. Warsz.** Uzupełniając podane już informacje, komunikujemy, że do programów wielkich abonamentowych koncertów symfonicznych włączone będą między innemi następujące utwory orkiestrowe, dotychczas u nas niewykonywane: R. Straussa „Preludjum uroczyste", Gabrjela Faurego „Pelleas i Melisanda" (muzyka do tragedji Maeterlincka), Fr. Deliusa poemat symf. „Taniec życia", E. Boehe'go poemat symf. „Taormina", Jerzego Enesco „Rapsodja rumuńska", P. Rytla poemat symfoniczny „Sen Dantego", Piotra Maurice'a suita „Peucheurs d'Ysland", Borodina symfonja h-moll, Mahlera II-ga symfonja (z udziałem chóru i solistów), L. Sinigaglji suita „Piemonte", Brucknera V-ta symfonja (na dwie orkiestry), Wyszniegradzkiego symfonja № II, d'Yndy'ego symfonja „Sur un thême montagnard", R. Straussa suita „Z Włoch" i t. d.

= **Koncerty H. Opieńskiego w Filharm. warszawskiej.** Henryk Opieński urządza w sezonie bieżącym w sali Filharmonji 10 koncertów abonamentowych w dniach 11 i 25 listopada, 9 i 30 grudnia 1913 roku, oraz 13 i 27 stycznia, 10 i 24 lutego, 10 i 24 marca 1914 r. (wtorki) z udziałem najwybitniejszych polskich artystów (Katarzyna Jaczynowska, Henryk Melcer, Józef Turczyński, Piotr Maszyński), zespołów śpiewaczych („Lutnia", „Harfa", „zespół żeński szkoły M. Sobolewskiej" i specjalny „zespół żeński"), oraz Warsz. Orkiestry Filharmonicznej.

Program obejmuje szereg mało znanych lub rzadko wykonywanych utworów polskich i obcych („Widma" Moniuszki, „Wiosna" Stojowskiego, koncerty fortep. Melcera, Gużewskiego i Brzezińskiego, fragment z op. „Lilje" Szopskiego, „Taniec mgieł nocnych", Scherzo na chór mieszany H. Opieńskiego, pierwsza scena ze „Złota Renu" R. Wagnera, „Stabat Mater" Pergolesiego etc.). Przystępne ceny biletów oraz dobór sił artystycznych i osoba kierownika dają rękojmię powodzenia tym sympatycznym koncertom.

= **Henryk Melcer** dał przed niedawnym czasem własny koncert w Berlinie i włączył do programu utwory Chopina, Moniuszki, Szymanowskiego (sonata A-dur), Schumanna i własne.

O koncercie tym pisze „Signale": „Program pjanisty Henryka Melcera wskazywał, oprócz Schumanna, tylko polskie nazwiska: Szymanowskiego, Moniuszki, Melcera, Chopina, a nawet w „Karnawale" Schumanna najbardziej po mistrzowsku odegrane były strofy, zatytułowane „Chopin". Ze swoich transkrypcji musiał Melcer jedną z miejsca powtórzyć na gwałtowne domaganie się publiczności, a Chopina grał wprost, jak wzór do naśladowania. Podwójna natura kompozytora, przechodzącego od wojowniczej energji do zaświatowych marzeń, wyszła jak najsubtelniej odcieniowana i bez najmniejszej przesady w wyrazie, najdelikatniejsze girlandy wiły się zawsze wokoło mocnego pnia rytmu, a bajeczna techniczna łatwość pjanisty zawsze stała na usługach myśli muzycznej. Zachwyconej publiczności ofiarował polski artysta, jako dodatek, tercjową etiudę Chopina i w końcu jeszcze capriccio swego ziomka Paderewskiego."

= **P. Marja Wróblewska,** znana u nas z występów w operze i na estradach koncertowych, po dłuższych studjach we Włoszech i debjutach na różnych scenach, w tych czasach ukazała się w operze neapolitańskiej. Publiczność i krytyka gorąco witają nowy talent wokalny i wróżą świetną przyszłość młodej śpiewaczce.

= W sali Beethovena w Berlinie odbył się w tych dniach koncert **Wandy Landowskiej,** profesorki królew. konserwatorjum w Charlottenburgu. P. Landowska odegrała z wielkiem powodzeniem kompozycje Mozarta, Rameau, Bacha, Couperina, Scarlattiego i innych.

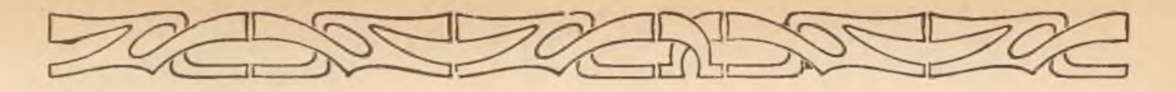
= **Kraków.** Uniwersytet ludowy im. Mickiewicza urządza co niedziela poranki muzyczne. Organizacja, wprowadzona w życie ubiegłego roku, cieszy się stale rosnącem powodzeniem. Program wypełniają wykłady, wygłaszane przez dra J. W. Reissa, i ilustracja muzyczna. Wykładów w roku b. dr Reiss wygłosił dwa z cyklu „Epoka romantyczna w muzyce" (Schubert, Schumann). Wykłady ilustrują: prof. Ludwig, p. Hendrichówna i uczennice konserwatorjum.

= **Rachmaninow** ukończył dwa nowe utwory: kantatę „Dzwony" i drugą sonatę fortepjanową.

= **Wasyla Safonowa** zamianowano członkiem honorowym „Royal Philharmonic Society" w Londynie.

= **P. Ignacy Neumark** został kapelmistrzem przy teatrze „Am Nollendorfplatz" w Berlinie.

= **Lipsk.** W 10-ciu koncertach filharmonicznych w sezonie bieżącym Hans Winderstein ma zamiar wykonać, między innemi, następujące, w Lipsku niegrane utwory: Gerns-



heima (muzyka do dramatu i koncert skrzypcowy F-dur), Stöhra (fantazja na wielką orkiestrę i organy), Jerzego Schumanna (uwertura „Radość życia"), Scharrera (symfonja „Per aspera ad astra"), Wetza (uwertura), Pfitznera („Unter dem Hollerbusch"), Boehe'go (uwertura tragiczna), Roricha (wesoła uwertura „Allotria"), Schauba (trzy intermezza na małą orkiestrę) i t. d.

VARIA.

Skromność Verdiego.

Cnotę skromności Verdiego charakteryzuje jeden z nieznanych dotąd listów, pisanych w r. 1862 do jednego z krytyków, omawiającego jego operę „Forza del Destino". „Jeżeli wśród licznych słów pochwalnych — pisze Verdi — uznał pan za stosowne zwrócić mi kilka krytycznych uwag, to miał pan ku temu najzupełniejsze prawo i dobrze się stało, że pan to uczynił. Zresztą pan wie dobrze, że nie uskarżam się nigdy na artykuły niepochlebne, podobnie jak nie dziękuję (może zresztą niesłusznie) za słowa pochwały. We wszystkich sprawach cenię bardzo niezależność i stawiam ją ponad wszystko inne. Dobrze pan zrobił, pisząc o mojej operze, nie będąc do tego zobowiązanym ani uściśnięciem ręki, ani wizytą."

W dalszym ciągu listu oskarża się Verdi o zupełną ignorancję muzyczną i pisze: „Nie sądzi pan, że piszę to dla dowcipu. Bynajmniej; jest to szczera prawda. W domu, mogę zapewnić, nie mam wcale nut, nie byłem nigdy u nakładcy, żeby obejrzeć nową partyturę, nie zwiedzałem również w tym celu żadnej bibljoteki. Jeżeli znam współczesne opery, to stało się to nie dzięki studjowaniu partytur, lecz tylko przez słuchanie ich w teatrze; o ile nowe opery wzbudzą we mnie zainteresowanie, to czuję to od stóp do głowy, a jeżeli nie zrobią na mnie żadnego wrażenia, nie słucham ich już nigdy. Wobec tego oświadczam panu, że z pomiędzy kompozytorów dawniejszych, obecnych i przyszłych czasów jestem najbardziej niewykształconym. Proszę dobrze odróżnić: wykształcenie od wiedzy muzycznej. Skłamałbym, gdybym twierdził, że w młodości nie przeszedłem długich i poważnych studjów muzycznych. Tem się też tłumaczy pewność ręki zarówno w modelowaniu, jak w wykończaniu szczegółów, lub w oddawaniu tego, co czuję, lub co żyje w mojej wyobraźni..."

Z życia Verdiego.

Jak wiadomo, Verdi przez pewien czas brał czynny udział w życiu politycznem rodzinnego kraju, był nawet posłem do parlamentu. O działalności poselskiej Verdiego opowiada kilka szczegółów Monaldi: „W parlamencie sprzeczają się ciągle — mawiał Verdi — traci się czas i umiera z nudów." Mistrz zawsze chętniej opuszczał salę posiedzeń, aniżeli przestępował jej progi, a gdy złożył swój mandat poselski, w liście do jednego ze swych przyjaciół tak motywował swoje ustąpienie z grona posłów: Za życia Cavoura stosowałem się zawsze do niego, a podczas głosowania robiłem to samo, co Cavour: siedziałem lub wstawałem i byłem przekonany, że, idąc za jego przykładem, nie popełnię nigdy głupstwa... Dziś zasiada jeszcze wprawdzie kilku dzielnych członków parlamentu, ale z tymi trudno mi się porozumieć i stąd żyję w ciągłej obawie, żeby nie popełnić jakiego błędu."

Z anegdot o Brahmsie.

Bjografja Brahmsa, pióra Fuler Maitlanda, zawiera kilka dość charakterystycznych anegdot z życia Brahmsa. Od osób mało znanych Brahms niechętnie przyjmował komplementy. Znajdując się pewnego razu w towarzystwie w winiarni, poprosił o najlepszy gatunek wina. Gospodarz zakładu, spełniając życzenie i stawiając na stole butelkę wina, dodał: „Przechodzi ono wszelkie inne gatunki w tym samym stopniu, jak muzyka Brahmsa każdą inną muzykę". „W takim razie — rzecze sucho Brahms — proszę zabrać wino z powrotem i podać nam butelkę... Bacha."

Inna anegdota świadczy znów o dobrem sercu Brahmsa. Będąc raz w odwiedzinach u swych rodziców, rzekł na pożegnanie do ojca: „Gdy będziesz miał jakie zmartwienie, szukaj w muzyce pociechy i studjuj starego „Saula", a znajdziesz to, czego ci będzie brakowało". Jak się okazało, pomiędzy karty händlowskiego „Saula" Brahms włożył paczkę banknotów, przeznaczonych dla ojca.



Filharmonja Warszawska.

Sezon koncertowy 1913—1914 r.

Warszawska Orkiestra Filharmoniczna

ogłasza niniejszem

ABONAMENT na 12-cie

WIELKICH

Koncertów Symfonicznych

pod dyrekcją

Zdzisława BIRNBAUMA

z udziałem solistów.

W Piątek dnia 31 października — KONCERT I. **Eugenjusz Ysaye** (skrzypce).
W Piątek dnia 14 listopada — KONCERT II. **Jan Gérardy** (wiolonczela).
W Piątek dnia 28 listopada — KONCERT III. **Jaques Thibaud** (skrzypce).
W Piątek dnia 12 grudnia — KONCERT IV. **Jerzy Enesco** (skrzypce).
W Piątek dnia 19 grudnia — KONCERT V. **Raul Pugno** (fortepjan),
z udziałem komp. **Lilli Boulanger** (dyrekcja).
W Piątek d. 2 stycznia 1914 r. — KONCERT VI. **Adam Didur** (śpiew).
W Piątek d. 16 stycznia 1914 r. — KONCERT VII. **Marja Carreras** (fortepjan).
W Piątek d. 30 stycznia 1914 r. — KONCERT VIII. **Nadine Van Brandt** (śpiew).
W Piątek dnia 1 lutego 1914 r. — KONCERT XI. **Willy Burmester** (skrzypce).
W Piątek d. 27 lutego 1914 r. — KONCERT X. **Rudolf Ganz** (fortepjan).
W Piątek d. 13 marca 1914 r. — KONCERT XI. **Arrigo Serato** (skrzypce).
W Piątek d. 1 kwietnia 1914 r. — KONCERT XII. **Eugenjusz d'Albert** (fortepjan).

Ceny miejsc:

Ceny pojedyncze:	w abon. z ust. 10%.
Krzesła. Rzędy 1—6 rb. 4 k. —	rb. 43 k. 20
„ „ 7—14 „ 3 „ 50	„ 37 „ 80
„ „ 15—20 „ 3 „ —	„ 32 „ 40
„ „ 21—28 „ 2 „ 50	„ 27 „ —
„ „ 29—34 „ 2 „ —	„ 21 „ 60
Krzesła boczne Bliższe . . . „ 3 „ —	„ 32 „ 40
Dalsze . . . „ 2 „ —	„ 21 „ 60

Ceny pojedyncze:	w abon. z ust. 10%.
Balkon — Rząd 1-szy rb. 3 k. —	rb. 32 k. 40
„ 2-gi „ 2 „ —	„ 21 „ 60
„ pozostałe rzędy „ 1 „ 25	„ 13 „ 50
Galerja — Rząd 1-szy „ 1 „ —	„ 10 „ 80
„ pozost. rzędy „ — „ 75	„ 8 „ 10
Loże . . . . „ 16 „ —	„ 172 „ 80

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stanisława, prof. Smolna 16.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Abramowiczowa, Krucza 7.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu: lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Zielna 31.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander, prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Sterling Helena, Krucza 12. Tel. 288-90.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wielhorski Al., Mazowiecka 1. Tel. 33-90.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wspólna 11 od 4—5.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni“, Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mańkowski Stanisław, prof. na kursach muz. A. Brandta (fortepian, przedmioty teoretyczne, zespoły chóralne i instrumentalne). Bankowa 1.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze’a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

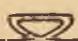
Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY“ wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**